

« Ambulo ergo sum » : le chant du piéton (une espèce en voie de disparition)

Nathalie Roelens (Université du Luxembourg)

Introduction

Ce travail a pour vocation de parcourir la niche « médiologique » du piéton du XIX^e au XXI^e siècle et d'étudier sa rivalité avec les niches concurrentes. Cette notion, calquée sur celle de « niche écologique¹ » indique que chaque invention s'installe en quelque sorte dans la niche d'usage de la précédente et l'en chasse symboliquement : « Dès son arrivée sur le marché, [la bicyclette] est opposée au cheval, au chemin de fer dont elle occupe en partie les niches². » Cette logique de substitution, encore formulée de la sorte par Paul Virilio : « Il n'y a pas d'acquis sans perte. Quand on invente un objet technique, par exemple l'ascenseur, on perd l'escalier³ », suscite des affects nostalgiques que l'on observe tout au long du XX^e siècle : à l'époque des avions, on regrette le train, à l'époque des bus, on regrette le tramway, etc. La bicyclette semble cependant échapper à cette logique : malgré sa vitesse, comme son nom initial de *vélompède* l'indique, elle jouit d'une légitimité qui lui fera traverser toutes les niches, jusqu'à sa réhabilitation de nos jours. La bicyclette a foncièrement quelque chose de plébéen, de démocratique, d'émancipatoire. L'Albertine proustienne, « demoiselle au polo, au vélo et au diabol⁴ », *mutante* au corps façonné par le sport⁵, enjambe joyeusement à la fois les clivages

¹ Sicard, Monique, (1998) « Complexité du simple », *Cahiers de médiologie*, 5, p. 36.

² *Ibid.*

³ Virilio, Paul, (1996) *Cybermonde, la politique du pire*, Paris, Textuel, p. 34.

⁴ Dubois, Jacques, (1997) *Pour Albertine. Proust et le sens du social*, Paris, Seuil, p. 29.

⁵ « [...] produit de la greffe du sport sur le vieux tronc d'une bourgeoisie industrielle et commerçante. » Gaillard, Françoise, (1998) « À l'ombre des

sociaux traditionnels et la différence sexuelle, « bousculant les choses sur son passage, dérangeant leur ordre, contestant les normes⁶ ». Si l'*homo cyclens erectus* de la belle époque adopte une posture moins aristocratique, sur la « selle » de son « cheval de fer », respectable encore, néanmoins, héritière de l'étiquette équestre, il se mue pourtant de plus en plus, au bas de l'échelle sociobiologique, en « vélocipédard [...] à l'allure de quadrupède⁷ », dont le représentant le plus visible sera le coureur cycliste professionnel, nouveau héros des foules.

La connotation populaire du cycliste nous amène à l'associer au piéton. Le cycliste serait pour nous un piéton doté de roues. D'ailleurs, les premiers vélocipèdes ne comportaient pas de pédales.

1. Généalogie du flâneur dans la ville moderne

1.1. Hugo

Dans *L'homme qui rit*, Victor Hugo considère la flânerie comme une institution moderne et peut-être française, car dans l'Angleterre du XVII^e siècle, « *Homo errans fera errante pejor* [L'homme errant est pire que la bête sauvage errante] [...]. Un passant était un ennemi public possible. Cette chose moderne, flâner, était ignorée ; on ne connaissait que cette chose antique, rôder. [...] La loi pratiquait la cautérisation du vagabondage. »⁸ La marche recueille en tout cas les suffrages de Hugo, témoin le titre d'un chapitre de *Notre-Dame de Paris*, « *Les inconvénients de suivre une jolie femme le soir dans les rues* », qui nous

jeunes filles en vélo ou l'invention de la jeunesse », *Les Cahiers de médiologie*, 5, p. 84.

⁶ Dubois, Jacques, *op.cit.*, p. 27. Il invoque à cet égard sa « libido mobile » (p. 164).

⁷ Cf. Thompson, Christopher, (1998) « Corps, sexe et bicyclette », *Les Cahiers de médiologie*, 5, pp. 62-64.

⁸ Hugo, Victor, (2002 [1869]) *L'homme qui rit*, Paris, Gallimard, « folio », pp. 90-91.

renvoie par antiphrase à la magie et aux joies de se perdre dans les méandres des ruelles du Paris gothique :

Gringoire, philosophe pratique des rues de Paris, avait remarqué que rien n'est propice à la rêverie comme de suivre une jolie femme sans savoir où elle va⁹.

Esméralda et sa chèvre mènent Gringoire « dans ce dédale inextricable de ruelles, de carrefours et de cul-de-sac »¹⁰ pour l'entraîner malgré lui dans une Cour des Miracles turbulente, malodorante, où fourmillent des bohémiens, des mendiants, des malades, une canaille, dont les noms de rues « de la Grande Truanderie » et « de la Petite Truanderie » de l'actuel 2^e arrondissement portent encore la trace, mais que Hugo dote d'une humanité et d'une solidarité, loin de ce que Jean Rolin appellera « La nouvelle cour des miracles : les échangeurs d'autoroutes !¹¹ », pour renvoyer au pandémonium urbain, congestionné, saturé, violent que XX^e siècle a enfanté.

1.2. Baudelaire

La flânerie s'officialise avec Baudelaire qui la théorise dans « Le peintre de la vie moderne¹² » et qui la dépeint dans ses « tableaux parisiens » au sein d'une ville pourvoyeuse de rencontres fugaces. Au départ, le piéton était donc coextensif à la ville qui devient, comme le souligne Walter Benjamin dans *Le Livre des Passages*, « le terrain véritablement sacré de la 'flânerie'¹³ ». « À une passante » évoque en effet la « fugitive

⁹ Hugo, Victor, (1975 [1831]) *Notre-Dame de Paris*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », livre II, chapitre 4, p. 71.

¹⁰ Ibid., p.73.

¹¹ Rolin, Jean, (1995) *Zones*, Paris, Gallimard, p. 82.

¹² Baudelaire, Charles, (1992 [1859]) « Le peintre de la vie moderne », in : *Ecrits sur l'art*, Paris, « Poche/Essais ».

¹³ Benjamin, Walter, (2009 [1939]) *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages* (*Das Passagen-Werk*, éd. Rolf Thiedemann), Paris, Cerf, p. 439.

beauté » que le poète entrevoit dans « la rue assourdissante », une apparition « majestueuse » qui ne dure que le temps d'« un éclair...puis la nuit ! [...] Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais¹⁴ ».

Tout à la fois oisif – en cela proche du dandy – et actif, curieux, à l'affût du nouveau, le flâneur s'avère être le corollaire de la foule qui voit le jour dans cette nouvelle réalité urbaine, une foule qui n'empêche la solitude irrépressible des habitants, plongés dans une société du progrès, sinon engendrés par celle-ci. Même si Baudelaire n'hésite pas à utiliser la même métaphore du « vomissement¹⁵ » pour désigner tant les loqueteux que Paris produit, que les fumées recrachées par les cheminées d'usine¹⁶, le poète se dit vouloir « épouser la foule¹⁷ »:

Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir parfaitement chez soi ; voir le monde, être au centre du monde et resté caché au monde [...]¹⁸.

¹⁴ Baudelaire, Charles, (1857) « À une passante », *Tableaux parisiens*, in : *Les Fleurs du mal*, Paris, Librairie Générale Française, 1972, p. 223.

¹⁵ « Ou, ces gens harcelés de chagrins de ménage, / Moulus par le travail et tourmentés par l'âge, / Éreintés et pliant sous un tas de débris, / Vomissement confus de l'énorme Paris ». Baudelaire, Charles, (1857) « Le vin des chiffonniers », in : *Les Fleurs du mal*, *ibid.*, p.155.

¹⁶ « [...] obélisques de l'industrie qui [vomissent] contre le firmament leurs coalitions de fumées ». Baudelaire, Charles, (1980 [1862]) « Peintres et Aquafortistes », in : *Œuvres Complètes*, éd. Michel Jamet, Paris, Lafont, p. 824.

¹⁷ Baudelaire, Charles, « Le peintre de la vie moderne », *op.cit.*, p. 513.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 513-514. Walter Benjamin prendra le relais en faisant allusion à Edgar Allan Poe : « Dialectique de la 'flânerie' : d'un côté, l'homme se sent regardé par tout et par tous, comme un vrai suspect, de l'autre, l'homme qu'on ne parvient pas à trouver, celui qui est dissimulé. C'est probablement cette dialectique-là que développe *L'Homme des foules*. » Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op.cit.*, p. 438.

Mieux, Baudelaire va jusqu'à « fraterniser » avec les déshérités, se sentir comme l'un d'entre eux, sans toutefois tomber dans la pitié, qui irait à l'encontre de son « satano-dandysme¹⁹ ». Ainsi, dans « Le Vieux Saltimbanque », « voûté, caduc, décrépît, une ruine d'homme », le narrateur contemple-t-il l'image « du vieux poète [...], dégradé par sa misère et par l'ingratitude publique [...] ». La foule pourrait donc aller jusqu'à faire perdre son auréole au poète²⁰. On le voit d'emblée, la flânerie n'est pas dépourvue de risques existentiels.

Walter Benjamin interprétera cette flânerie baudelairienne comme politiquement ambiguë, trahissant

le sentiment d'une profonde aliénation. C'est là le regard d'un flâneur, dont le genre de vie dissimule derrière un mirage bienfaisant la détresse des habitants futurs de nos métropoles. [...] la rébellion de Baudelaire [a] toujours gardé le caractère de l'homme asocial [...]. La seule communauté sexuelle dans sa vie, il l'a réalisée avec une prostituée²¹.

Ce qui nous intéresse davantage chez Benjamin, c'est la thèse selon laquelle la flânerie peut faire de Paris un intérieur ; Gustave Caillebotte, dans *Paris, temps de pluie* (1877), nous en livre un témoignage plastique très probant, magnifiant le

¹⁹ « Envers ces éclopés, ces malades, ces mourants qui peuplent *Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris*, envers les mendiants, les vieillards en haillons, les petites veilles ratatinées, les chiffonniers, les prostituées errant [...], les affreux aveugles, 'les pauvresses traînant leurs seins maigres et froids', Baudelaire ne manifeste jamais de pitié, ni – pire encore – d'attendrissement charitable [...]. Il en est préservé par son satano-dandysme, mais surtout, envers ces loqueteux, c'est de la fraternité qu'il éprouve. Pour tout dire, il se sent l'un d'eux. » Hazan, Éric, (2002) *L'invention de Paris – Il n'y a pas de pas perdus*, Paris, Seuil « Points », p. 439.

²⁰ « Tout à l'heure, comme je traversais le boulevard, en grand hâte, et que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois, mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam. » Baudelaire, Charles, « Perte d'Auréole », *Le Spleen de Paris*, in : *Œuvres Complètes*, op.cit., pp. 299-300.

²¹ Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, op.cit., p. 54.

meublier urbain, le trottoir, le pavé, le réverbère, mais montrant que le voisinage des classes est encore un leurre :

Les rues sont l'appartement du collectif. [...] Les brillantes enseignes en émail des maisons de commerce sont pour ce collectif un décor mural qui a autant de prix, sinon plus, qu'une peinture à l'huile dans son salon aux yeux du bourgeois. Les murs avec « Défense d'afficher » lui servent de pupitre pour écrire ; les kiosques à journaux sont ses bibliothèques, les boîtes aux lettres ses bronzes, les bancs son mobilier de chambre à coucher et la terrasse de café, la fenêtre en encorbellement d'où il peut surveiller son ménage. L'endroit où, sur la grille, des cantonniers ont accroché leur veste, c'est le vestibule, et la porte cochère qui, de l'enfilade des cours, conduit à l'air libre, c'est le long corridor qui terrorise le bourgeois et qui est, pour elles, l'accès aux chambres de la ville. Le passage était de toutes ces pièces celle qui servait de salon. La rue, plus qu'en tout autre endroit, se présente ici comme l'intérieur familial et meublé des masses²².

Caillebotte a beau encenser l'architecture ferroviaire, la fonte et l'acier, déceler l'ornemental dans le fonctionnel, vénérer « la poésie des gares » dans ces « cathédrales de l'humanité nouvelle²³ », son *Pont de l'Europe* (1877) dénonce encore davantage l'impossible cohabitation entre notable, demi-mondaine et ouvrier qui, quoique se côtoyant dans le même espace pictural, détournent les regards pour vaquer à leurs occupations incompatibles : le notable marchant devant la demi-mondaine, l'ouvrier contemplant les rails.

²² *Ibid.*, pp. 441-442.

²³ « Nos artistes doivent trouver la poésie des gares comme leurs pères ont trouvé celle des forêts et des fleuves. » Zola, Émile, *Notes parisiennes une exposition : Les peintres impressionnistes*, in *Le Sémaphore de Marseille*, le 9 avril 1877 ; « les palais de l'industrie moderne où se déploie la religion du siècle, celle des chemins de fer. Ces cathédrales de l'humanité nouvelle sont les points de rencontre des nations, le centre où tout converge. » Gautier, Théophile, « Des gares de chemin de fer », *Le Moniteur universel*, 13 juillet 1868. Cité in Jean Dethier (dir.), *Le Temps des gares*, catalogue de l'exposition (Paris, Centre Georges-Pompidou), Paris, 1978, p. 9.

1.3. *Maupassant*

Dans *La Vie errante* de 1890, un an après l'érection de la tour Eiffel, Guy de Maupassant exprime son dégoût face à la « kermesse internationale » que l'Exposition Universelle entraîne, « Paris envahi par l'univers », ville infestée par ce qu'on appellera plus tard le tourisme de masse, qui s'installe avec ses « puanteurs », ses « papiers gras » et sa « sueur confondue », le tout pour venir admirer un emblème de la modernité qu'il réduit à une « carcasse métallique », « squelette disgracieux et géant » où « l'industrie scientifique » et surtout le commerce, « les découvertes utiles à l'existence », ont supplanté l'art ou la « science désintéressée²⁴ ».

C'est donc par un autre biais que ces propos élitistes rejoignent paradoxalement le discours marxiste de Benjamin sur l'enfer de la modernité, sur le mirage dont les inventions industrielles bercent les citoyens devenus consommateurs malgré eux, depuis l'Hausmannisation, qui s'avère une « fantasmagorie faite pierre²⁵ », car son *embellissement stratégique* participe de cette tendance courante au XIX^e siècle « à anoblir les nécessités techniques par de pseudo-fins artistiques²⁶ », jusqu'aux « grands magasins, qui mettent ainsi la flânerie même au service de leur chiffre d'affaires²⁷ ».

1.4. *Cocteau et Proust*

La flânerie sera vite infléchie par la nouvelle réalité urbaine et concurrencée par les nouveaux moyens de transports qui volent la vedette à la marche. L'attitude technophile, voire technolâtre à l'époque moderniste, l'engouement pour l'automobile, l'aéroplane, l'ascenseur ou le cinématographe, s'inscrivent dans la conquête épistémologique d'une « quatrième

²⁴ De Maupassant, Guy, (1890) *La Vie errante*, Paris, P. Ollendorff, pp. 1-9.

²⁵ Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, op.cit., p. 57.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 54.

dimension²⁸ », à savoir le temps et la vitesse, et ouvrent une brèche verticale dans la métropole comme entité statique. De même, le corps humain infirme car « prisonnier de ses dimensions » se voit doté de prothèses de vitesse et de légèreté qui conféreront une aura angélique à ce nouveau couplage du machinique et du vivant²⁹.

Paul Klee, pour sa part, dans ses *Esquisses pédagogiques*, assimilera cette quatrième dimension à l'élan tragique de la flèche, figure, elle aussi, de cette aspiration humaine à franchir ses entraves intrinsèques :

Père de la flèche est la pensée: comment étendre ma portée vers là-bas?
par delà ce fleuve, ce lac, cette montagne?

La contradiction entre notre impuissance physique et notre faculté d'embrasser à volonté par la pensée les domaines terrestre et supra-terrestre est l'origine même du tragique humain. Cette antinomie de puissance et d'impuissance est le déchirement de la condition humaine. Ni ailé, ni captif, tel est l'homme³⁰.

Chez Cocteau, la présentation typographique, en l'occurrence l'espacement du poème « Tentative d'évasion. Maladresse pour

²⁸ Chaperon, Danielle, (1990) *Jean Cocteau. La chute des angles*, Presses Universitaires de Lille, p. 7.

²⁹ En tant qu'hybridation homme-machine, l'ange coctalien incarne parfaitement cette collision entre lenteur humaine et vitesse machinique, ce « désir d'ailes » du poète infirme, prisonnier de ses « pauvres limites. » Cocteau, Jean, (1995) *Le Testament d'Orphée*, in : *Romans, Poésies, Œuvres diverses*, Paris, La Pochothèque, p. 1344. Un dessin d'ange sportif illustre déjà *Le secret professionnel*, accompagné de la légende suivante : « L'ange se place juste entre l'humain et l'inhumain. C'est un jeune animal éclatant, charmant, vigoureux, qui passe du visible à l'invisible avec les puissants raccourcis d'un plongeur, le tonnerre d'ailes de mille pigeons sauvages. La vitesse du mouvement radieux qui le compose empêche de le voir. Si cette vitesse diminuait, sans doute apparaîtrait-il. » Cocteau, Jean, (1925) *Le secret professionnel*, Paris, Sans Pareil, pp. 39-40.

³⁰ Klee, Paul, (1985) *Esquisses pédagogiques (Pädagogisches Skizzenbuch)*, Munich, Langen, « Livres du Bauhaus », 1925), in : *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël, p. 128.

s'évader de la terre », appartenant au recueil *Le Cap de Bonne Espérance* (1916-1919) dédié à l'aviateur Roland Garros (décédé en 1918), traduit cette lutte contre l'esprit de pesanteur en épousant la hardiesse des *paroles en liberté* des futuristes : les blancs sont comme des trous d'air tandis que les vers miment les voltiges et plongées du baptême de l'air.

Marcel Proust, dans *La Prisonnière*, développe pour sa part toute une « technomythie » (c'est-à-dire le fait d'introduire l'objet technique dans un cadre narratif³¹) autour de l'aéroplane, qui défie toute gravitation. L'aviateur symbolise la liberté absolue, celle d'un « demi-dieu³² » aux yeux de Marcel caracolant encore dans la niche du cheval. Que les machines modernes soient pourvoyeuses de sensations inouïes, on le constate déjà dans « Impressions de route en automobile », article que Proust publia en 1907³³, où l'on voit son chauffeur Agostinelli incarner « la liberté allègre d'un cavalier céleste³⁴ ». Il y a chez Proust une réelle fascination médiologique pour la technique et son vocabulaire :

Pour se promener dans les airs, il n'est pas nécessaire d'avoir l'automobile la plus puissante, mais une automobile qui, ne continuant pas de courir à terre et coupant d'une verticale la ligne qu'elle suivait, soit capable de convertir en force ascensionnelle sa vitesse horizontale³⁵.

³¹ Cf. Noiray, Jacques, (1981) *Le Romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français (1850-1900)*, vol. 1, Paris, Corti, p. 130.

³² Proust, Marcel, (1987-1989) *Sodome et Gomorrhe*, in : *À la Recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, p. 417.

³³ *Le Figaro*, 19 novembre 1907.

³⁴ Savy, Nicole, (1999) « Jeune roman, jeune peinture », in : Tadié, Jean-Yves, (éd.) *Marcel Proust, l'écriture et les arts*, Paris, Gallimard, Bibliothèque nationale de France, Réunion des musées nationaux, p. 62.

³⁵ Proust, Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, in : *À la Recherche du temps perdu*, op.cit., t. 1, pp. 544-545.

Il sera relayé par les sirènes et mugissements de *Zone* d'Apollinaire (1913) qui, lui aussi « las de ce monde ancien³⁶ », se fait le chantre de la modernité, qualifiant même les automobiles de caduques (elles avaient souvent l'allure de carrosses hippomobiles) et faisant « fraterniser » au-dessus de la capitale les « volantes machines » avec des volatiles de tout acabit, véritable « festival ornithologique³⁷ » dont un Christ ailé en tête de peloton.

2. « Il n'y a pas de pas perdus³⁸ »

La première guerre mondiale aura cependant transformé ce mythe de la vitesse que les avant-gardes avaient encensé, en démon, en « dieu prothétique³⁹ », car l'aéroplane peut se convertir en objet diabolique, en bombardier potentiel. Aussi les surréalistes ont-ils bafoué les inventions techniques, responsables à leurs yeux du carnage de la Guerre, pour préconiser la marche, la balade, à tel point que Benjamin a défini le surréalisme comme « le nouvel art de la flânerie⁴⁰ ». Aragon aura plus que quiconque vanté les mérites de la promenade et de la déambulation aléatoire

³⁶ Apollinaire, Guillaume, (1965) « Zone », in : *Alcools, Œuvres Poétiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p.

³⁷ André Durand présente « Zone » (1913), www.comptoir littéraire.com.

³⁸ Allusion au sous-titre de l'ouvrage déjà cité d'Eric Hazan renvoyant à son tour à une citation de Breton : « Les Pas Perdus ? mais il n'y en pas. » Breton, André, (1964 [1928]) *Nadja*, Paris, Gallimard, p.83.

³⁹ Sigmund Freud, dans *Malaise dans la civilisation*, pressentait déjà dans la prothèse utilitaire une entrave au bonheur, un asservissement. L'homme a beau disposer de toutes sortes de prothèses motrices et sensorielles, capables de maîtriser un espace-temps infranchissable autrefois, il ne retrouve pas le « sentiment océanique » qui était celui du moi primitif. D'autre part, Freud se rend à l'évidence que l'homme, cette « chétive créature », est devenu pour ainsi dire « une sorte de 'dieu prothétique', dieu certes admirable s'il revêt tous ses organes auxiliaires, mais ceux-ci n'ont pas poussé avec lui et lui donnent souvent bien du mal. » Freud, Sigmund, (1971) *Malaise dans la civilisation* (*Das Unbehagen in der Kultur*, Vienne, 1929), Paris, PUF, pp. 37-39.

⁴⁰ Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, op.cit., p.831.

dans Paris, en particulier dans le Passage de l'Opéra⁴¹. La nouvelle conjoncture urbanistique prodigue en effet aux surréalistes, parce qu'ils y sont réceptifs, un merveilleux quotidien, sous forme d'affinités singulières, d'« épiphanies⁴² » (Joyce), de « rapprochements soudains » ou de « pétrifiantes coïncidences⁴³ » que Breton a subsumés sous le concept de *hasard objectif*, ou Benjamin sous le syntagme-oxymore d'« illumination profane⁴⁴ ». C'est un Paris labyrinthique et initiatique, peuplé de « sphinx méconnus »⁴⁵ qu'Aragon parcourt, qui le livre, au détour d'une rue, à des rencontres fortuites ou à des révélations architecturales : un hôtel peut s'avérer maison de passe, un salon de massage, lieu de prostitution. En effet, plus l'endroit est glauque et équivoque, plus il est fécond en légendes. La loge vitrée du concierge du Passage cache deux petits vieillards, astreints à ce « lieu absurde⁴⁶ », mais riches pourtant de « ces magnifiques dérèglements de l'imagination qu'on ne prête guère qu'aux poètes⁴⁷ », en dépit de l'urbanisme haussmannien, qui exproprie en même temps les habitants et l'imaginaire des lieux.

La simple rencontre avec Nadja chez Breton, « fait-précipice⁴⁸ » s'il en est, a pour cadre un Paris singulier, non emblématique. Dans sa volonté, essentiellement d'ordre cognitive, de renouveler la science historique, Benjamin salue ce projet de diriger l'optique du rêve sur la réalité empirique afin

⁴¹ Aragon, Louis, (1953 [1926]) *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard.

⁴² L'épiphanie désigne chez Joyce une révélation subite du sens à partir d'une forme triviale, une soudaine manifestation spirituelle. Le concept évoluera ensuite vers de nouveaux révélateurs : le langage, la culture même.

⁴³ Breton, André, *Nadja*, *op.cit.*, pp. 19-20.

⁴⁴ Benjamin, Walter (1912) « Le surréalisme. Dernier instantané de l'intelligence européenne », *Œuvres II*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000, p.134.

⁴⁵ Aragon, Louis, *Le Paysan de Paris*, *op.cit.*, p. 20.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁸ Breton, André, *Nadja*, *op.cit.*, p. 21.

d'exhumer des aspects inconnus et négligés du réel, en particulier au sein des « lieux faits expressément pour le passage : la rue populeuse et moderne, le passage, le square, le café, la place, les jardins, les carrefours, les gares⁴⁹ », ajoutons-y le marché aux puces qui permet à Breton de dénicher le « cendrier Cendrillon » qu'il avait vu en songe. Le passage est un lieu qui favorise l'onirisme : « Le père du surréalisme était Dada. Sa mère était une galerie appelée "passage"⁵⁰. » Rappelons que la lecture du *Paysan de Paris* (1926) aurait dicté l'écriture des *Passagen-Werk*⁵¹. Benjamin reproche cependant aux surréalistes de tout traduire en épiphanie et en rêve, de rester prisonniers de la *mythologie*, alors qu'il s'agirait selon lui de formuler la « constellation du réveil⁵² » indispensable à la connaissance dialectique, à la révolution prolétarienne. Il considère que le flâneur est livré « aux fantasmagories du marché⁵³ », à ses illusions mercantiles aliénantes et à ses marchandises-fétiches. Le flâneur, toujours en état d'ivresse, « ressemble à l'haschischin, il accueille l'espace en lui comme ce dernier⁵⁴ ». Les surréalistes partagent pourtant avec Benjamin, nous semble-t-il, le désenchantement lié au rêve qui anima toute l'Europe au XIX^e siècle, celui du progrès et du capitalisme.

3. Le triomphe de la marche comme antidote à l'infection visible et invisible

⁴⁹ Bancquart, Marie Claire *Paris des surréalistes*, Seghers, 1972, p.117.

⁵⁰ Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op.cit.*, notes, p. 880.

⁵¹ « Il y a au commencement Aragon, *Le Paysan de Paris*, dont le soir au lit, je ne pouvais jamais lire plus de deux ou trois pages, mon cœur battant si fort qu'il me fallait poser le livre. » Benjamin, Walter, Lettre du 31 mai 1935, in : Walter Benjamin, *Correspondance*, t. 2, Aubier, 1979, cité par Toma, Iulian, « Benjamin/Aragon : Passages », 2008, p.128 (www.litere.usv.ro/anale/)

⁵² Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op.cit.*, p.480

⁵³ *Ibid.*, p. 47.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 839.

Une fois le surréalisme discrédité, le XX^e siècle, parallèlement à l'essor des transports urbains, voit la flânerie de plus en plus reléguée à des poches de résistance, la place du marcheur révoquée. L'ère de la vitesse délégitime la dimension irénique de la marche, qui devient désuète, et suscite la revanche du poète flâneur sur l'urbanisme galopant, voire du *futile* sur l'*utile*. Le piéton ne sera plus admis dans une métropole infestée de véhicules, se voit converti en « usager » et les « incroyables flots de rêverie et de langueur⁵⁵ » réformés en simple « flot des usagers⁵⁶ », voire en « flot de projectiles⁵⁷ ».

La voiture aura définitivement sonné le glas du piéton. Aussi les arts et la littérature se sont-ils emparés du problème pour réenchanter la ville, la désinfecter de deux fléaux : une infection visible et une infection invisible, réhabilitant ainsi le flâneur. Italo Calvino, dans ses *Villes invisibles*, met en scène cette double infection: d'une part, l'infection visible de Léonie, ville-cratère expulsant ses déchets autour d'une « métropole sans cesse habillée de neuf⁵⁸ », de l'autre, l'infection invisible de Bersabée qui donne à ses habitants l'illusion d'être une ville céleste, tout en or et en pierres précieuses, « ville-joyau⁵⁹ », les amenant à ensevelir avec empressement tout ce qui serait « méprisable et indigne⁶⁰ », de refouler sous terre tout ce qui est fécal, infernal, cloacal. Les habitants ignorent que la ville qui resplendit au zénith est en réalité

une planète flottant au vent d'épluchures de pommes de terre, parapluies percés, bas filés, étincelante de morceaux de verre, boutons perdus,

⁵⁵ Aragon, Louis, *Le Paysan de Paris*, *op.cit.*, p. 22.

⁵⁶ Sautreuil, Anne-Louise, (2011) *RER mon amour. Un an sur les rails*, Paris, Fayard, p. 16.

⁵⁷ Réda, Jacques, (1993 [1977]) *Les Ruines de Paris*, Paris, Gallimard, p. 54.

⁵⁸ Calvino, Italo, (1974) *Les villes invisibles* (*Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972), Paris, Seuil, p. 135.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 130.

⁶⁰ *Ibid.*

papiers de chocolat, pavée de tickets de tram, rognures d'ongle et de durillons, coquilles d'œuf⁶¹.

De même, sous ce qu'on appelle de nos jours la *Smartcity*, ville prétendument intelligente, où tout est lisse et qui n'est peut-être que la version contemporaine de l'*embellissement stratégique* de Haussmann, il y a des rugosités, des inégalités. Avec *google earth*, *street view* et la surveillance généralisée, le piéton est pris pour cible, perpétuellement surveillé, ou du moins se sait-il surveillé sans qu'il le soit effectivement. Car le pouvoir est à la fois « visible et invérifiable⁶² » selon la formule de Foucault au sujet du Panoptique. Aussi les piétons doivent-ils désormais – comme le suggère Michel de Certeau – « insinuer des ruses⁶³ » dans les parcours légaux et balisés, s'adonner au « braconnage », à « l'école buissonnière des pratiques⁶⁴ » afin de faire « marcher les forêts de leur désirs⁶⁵ ». La marche est « un procès d'appropriation du système topographique par le piéton⁶⁶ » car le geste cheminatoire non seulement actualise les possibilités de l'ordre spatial, mais improvise, crée du discontinu et de l'équivoque dans les organisations panoptiques, transforme son ontologie en manières d'être et manières de faire, en singularités et en idiolectes, bref, en rêve : il « voue certains lieux à l'inertie ou à l'évanouissement et, avec d'autres, il compose des *tournures spatiales rares, accidentelles* ou illégitimes⁶⁷. »

Ce geste performatif sera relayé par la littérature mais aussi par les autres médias tels la photographie et le cinéma, à même de mettre au jour cette infection invisible et de fixer dans la

⁶¹ *Ibid.*, p. 131.

⁶² Foucault, Michel, (1975) *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, p. 235.

⁶³ De Certeau, Michel, (1990 [1980]) *L'invention du quotidien*, t. 1, Paris, Gallimard, « folio », p. L.

⁶⁴ *Ibid.*, p. XIV.

⁶⁵ *Ibid.*, p. L.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 148.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 149.

mémoire le fatras des vieilles rues avant liquidation, les « quartiers qui disparaissent », que Léon-Paul Fargue décrit dans *Le piéton de Paris*⁶⁸ ou « les figurants de la rue » aux alentours du Pont-Neuf, que Gustave Kahn décline dans *Esthétique de la rue*⁶⁹ : camelots, badauds, crieurs, ressuscitant à la fois leurs homologues de la Renaissance : « les tire-laine, ancêtres de nos pickpockets », « arracheurs de dents », « vendeurs d'herbes magiques⁷⁰ », « toute une efflorescence de poètes crottés⁷¹ », « filles folles », « bouquinistes », « vendeurs de libelles⁷² », « escamoteurs », « montreurs de singes », « charlatans⁷³ ». Cette affluence pittoresque semble en tout cas plus bariolée que les voitures qui s'engouffrent sur les berges de la Seine.

Eugène Atget avait déjà immortalisé les « petits métiers de Paris⁷⁴ » qu'il voyait disparaître, tel un archéologue de l'urbanisme parisien derrière une croûte de constructions récentes ; il tenait à réinsuffler de la vie dans ces mondes raréfiés, à redonner un ancrage à des êtres, des choses et des lieux en dépit des réseaux et de la délocalisation qui les ont remplacés⁷⁵. Henri Cartier-Bresson a à son tour capturé « l'inconscient visuel », non pas du *ça-a-été* comme disait Barthes, mais du « c'était ainsi, c'était donc ainsi⁷⁶ ». Dans le domaine littéraire, ce ne sont pas les grands textes qui parviennent à vanter le triomphe de la marche, mais des textes-

⁶⁸ Fargue, Léon-Paul, (2010 [1932,1939]) *Le Piéton de Paris*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », p. 32.

⁶⁹ Kahn, Gustave, (2008 [1901]) *Esthétique de la rue*, Suisse, Infolio.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 69.

⁷¹ *Ibid.*, p. 87.

⁷² *Ibid.*, p. 71.

⁷³ *Ibid.*, p. 72.

⁷⁴ Série de photographies commencée en 1897 qui donnera l'album *Métiers, boutiques et étalages*.

⁷⁵ Ce que Julien Gracq nomme « poches de stagnation sociale » dans *La forme d'une ville* (Paris, Corti, 1985, p. 14).

⁷⁶ Clair, Jean, (2007) *Introduction à une petite métaphysique de la photo à propos de l'œuvre de Henri Cartier-Bresson*, Arles, Actes Sud, s.p.

documents où le « réalème⁷⁷ » retrouve ses lettres de noblesse après la sacro-sainte autonomisation de la fiction, comme si le littéraire devait lui-même *ruser*, *braconner* avec le matériau qui lui est imparti, *s'insinuer* dans d'autres médias.

Dans « Rue Vilin⁷⁸ », Georges Perec parcourt entre 1969 et 1975 toutes les façades de la rue où il a vécu et où sa mère tenait un salon de coiffure (le n°24), selon la contrainte oulipienne de l'épuisement d'un lieu et une appréhension infra-ordinaire. Il assiste toutefois au lent délabrement du quartier de son enfance, en proie aux travaux de voirie, aux réaménagements, aux expropriations, réel chantier de démolition, avec ses maisons condamnées, murées, couvertes de palissades, ses bulldozers et ses excavatrices. Cette tentative de saturation vient sans doute combler un vide existentiel, la disparition *d'eux* /de *E*, la voyelle qui renvoie par excellence à *père*, *mère*, transformant la rue Vilin en *lieu de mémoire*, « [rescapé] d'une mémoire que nous n'habitons plus, [...] mais où palpite encore quelque chose d'une vie symbolique⁷⁹. »

Jeudi 27 février 1969,

Vers 16 heures

[...]

Au 24 (c'est la maison où je vécus) :

D'abord un bâtiment à un étage, avec, au rez-de-chaussée, une porte (condamnée) ; tout autour, encore des traces de peinture et au-dessus, pas encore tout à fait effacée, l'inscription

⁷⁷ Westphal, Bernard, (2007) *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, p. 170 ; le réalème repose sur un « consensus homotopique » ce qui veut dire que lorsque le roman parle de Paris, le lecteur reconnaît le Paris de son encyclopédie et qu'il ne **s'agit** pas d'un lieu totalement imaginaire.

⁷⁸ Perec, Georges, (1989) *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil ; **en 1993** « Rue Vilin » a inspiré à Robert Bober, le documentaire *En remontant la rue Vilin*, nouvel hommage à Perec et à Belleville.

⁷⁹ Nora, Pierre, (1997 [1984]) « Entre Mémoire et Histoire », in : Nora, Pierre, (éd.) *Les Lieux de mémoire. I, La République*, Paris, Gallimard, « Quarto », pp. 28-29.

COIFFURE DAMES⁸⁰

Jeudi 25 juin 1970

Vers 16 heures

[...]

Au 3, un magasin de couleurs et une bonneterie. La marchande du magasin de couleurs me prend pour un officiel :

Alors, vous venez nous détruire⁸¹ ?

Les Oulipiens dénoncent également l'infection visible de la ville encombrée, en la montrant comme parsemée de ce que Jean-Marie Floch appelle des « zones critiques⁸² ». Si Zazie n'a jamais vu le métro, c'est peut-être parce qu'elle s'est heurtée à des scénarios concurrentiels, avec chacun un rythme imprimé par son propre moyen de locomotion. En effet, le problème traité par Floch est celui des différentes attitudes-types que les usagers du métro adoptent à l'égard de la composition des itinéraires qui s'offrent à eux, qui doivent être « négociées » par ces usagers (comme on dit « négocier un virage ») pour les ajuster à leur propre parcours. Floch en tire une typologie de pratiques : l'arpentage, la flânerie, le somnambulisme et le professionnalisme.

Chez Queneau toute la ville devient cependant *zone critique*. Zazie, déçue de ne pas avoir vu le métro, qui en outre se trouve en grève, se voit entraînée dans le tourbillon du trafic urbain en surface, avec ses stases et ses élans que le texte décline en une isotopie qui réanime les catachrèses (ou métaphores mortes) habituelles d'une circulation *fluide* ou *engorgée*:

À cause de la grève des funiculaires et des métrolleybus, il roulait dans les rues une quantité accrue de véhicules divers, cependant que, le long des trottoirs, des piétons ou des piétonnes fatigués ou impatients faisaient

⁸⁰ Perec, Georges, (1989) *L'infra-ordinaire*, op. cit., pp. 18-19.

⁸¹ *Ibid.*, p. 24.

⁸² Floch, Jean-Marie, (1990) « Êtes-vous arpenteurs ou somnambules ? », in : *Sémiotique, marketing et communication*, Paris, PUF.

de l'auto-stop, fondant le principe de leur réussite sur la solidarité inusuelle que devaient provoquer chez les possédants les difficultés de la situation.

[...] Des cyclistes poussèrent des cris joyeux et s'en allèrent, insouciant, vers leur destin. Les deux roues motorisées accrurent la décibélité de leur vacarme et ne s'arrêtèrent point. [...]

L'encombrement avait dû se débouchonner quelque part, une dégoulina de véhicules s'écoulait lentement devant le flicmane, mais son petit sifflet ne semblait impressionner qui que ce soit. Puis de nouveau, le flot se raréfia, une coagulation ayant dû de nouveau se produire au lieu X⁸³.

Au cinéma, la Nouvelle Vague aura retrouvé un rapport plus apaisé avec la ville, la légèreté du tournage en plein air permettant de se faufiler dans les rues de Paris au rythme de la marche. Ce qui, pour Gilles Deleuze, a remplacé l'action ou la situation sensori-motrice c'est la promenade, la balade urbaine « dans un espace quelconque, [...] tissu dédifférencié de la ville⁸⁴. » C'est du moins, en contre-point des travellings et des faux-raccords d'*À bout de souffle*, ce que l'on observe dans *Le Signe du Lion* (1959), premier long-métrage d'Éric Rohmer, conte philosophique moderne, métaphore de la solitude urbaine au cœur d'une indifférence générale. Comme si le cinéma, par ses moyens expressifs propres, pouvait mieux s'unir à la ville que la narration romanesque, toujours tenue de se justifier d'une « motivation », comme disait Genette⁸⁵. Les *zones critiques*, ici, ne sont plus la ville, mais autrui, façonné par un *style de vie* citadin, infection subreptice, à la fois visible et invisible.

Le musicien américain du *Signe du lion* n'aura en effet plus aucun recours sensori-moteur lorsqu'il apprend qu'il est déshérité, que ses créanciers lui coupent les vivres et que ceux

⁸³ Queneau, Raymond, (1959) *Zazie dans le métro*, Paris, Gallimard, « folio », p. 108.

⁸⁴ Deleuze, Gilles, (1983), *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, p. 279.

⁸⁵ Genette, Gérard, (1969) « Vraisemblable et motivation », in : *Figures II*, Paris, Seuil, pp. 71- 98 [*Communications*, 11, 1968, pp. 5-11].

qui se prétendaient ses amis le quittent. En plein mois d'août, sous un soleil brûlant, il se retrouve seul et démuné dans la capitale désertée et ne cherche plus qu'à survivre. La balade urbaine est-elle pour autant dysphorique ? Affamé, sans logis, il dort à la belle étoile jusqu'à ce qu'un clochard pittoresque, apitoyé par sa détresse, le prenne sous sa protection et devienne son compagnon d'infortune. Une lueur d'espoir brille dès lors dans cette déchéance.

On retrouve le goût de la déambulation, cette façon de filmer l'essence même des lieux, le rôle accordé au hasard – ou au destin –, dans d'autres films de Rohmer, tel *Nadja à Paris*, court-moyen métrage de 1964. Caméra sur le dos, Rohmer emboîte le pas à Nadja Tesich, américaine d'origine yougoslave, étudiante à la Sorbonne et préparant une thèse sur Proust. Outre l'hommage rendu à André Breton, Rohmer caresse de sa caméra un Paris bohème avec ses bouquinistes, ses cafés, ses brasseries, ses parcs mais surtout un Paris propice à l'égarement. *La boulangère de Monceau* (1963) (*Les contes moraux*), ou *Place de l'étoile*, 1965 (*Paris vu par*, film collectif de six cinéastes) vont investir certains quartiers pour en extraire une « moralité ». Rohmer se plaît surtout à faire *tourner en rond* ses personnages – marcher, tourner, rouler étant des gestes interdits par la ville vectorialisée –, et ces activités favorisent le vagabondage des pieds, mais aussi des idées, des pensées et des sentiments.

Dans *Mon Oncle* (1959) de Jacques Tati, la désinvolture sociale, la gaucherie et la profonde humanité tranchent avec la congestion du trafic et les gadgets technologiques dernier cri, tributaires d'une domotique qui, au lieu de simplifier la vie, la complique. Tout se détraque dans la villa Arpel : le portail refuse de s'ouvrir, la porte du garage retient le couple prisonnier dans leur Chevrolet bel Air vert et rose, si bien que le jardin et la maison forment un univers hostile pour le piéton, où tout est piège, véritable parcours de *zones critiques*. Plus que de l'architecture moderne, Tati fait la satire de ceux qui habitent ces espaces aseptisés et pourtant infectés de façon visible (leurs

gadgets tapageurs mais ridicules) et de façon invisible (leur déshumanisation par rapport à la solidarité des quartiers défavorisés).

Les villes remodelées à la fin du XX^e siècle sont devenues « atones⁸⁶ », « inertes⁸⁷ », comme le Nantes décrit par Julien Gracq, dont il avait apprécié enfant « l'ancienne ville » et « l'ancienne vie⁸⁸ » et qui s'avère, dorénavant, anémique, exsangue : « L'Ouest de la ville [...] : une vaste zone opaque où le sang ne circule pas⁸⁹ », « ces jachères urbaines qu'aucun souvenir n'engraisse⁹⁰ », privées de *génie du lieu*. Il ressent le « dégrisement⁹¹ » des zones hantées, l'urbanisme moderne ayant anéanti « l'électricité statique⁹² » qu'elles secrétaient. Même les « voies piétonnières⁹³ » ne parviennent pas à réanimer la ville : elles « ne rendent que le va-et-vient factice d'un musée Grévin à la voirie⁹⁴ ». Par des images aussi crues, Julien Gracq semble reléguer cette ville de taille moyenne, palissadée, policée, bétonnée⁹⁵, au statut d'« *exopole*⁹⁶ » selon la terminologie d'Edward Soja dans *Thirdspace*, reprise par Bertrand Westphal : « il ne s'agit pas seulement d'exo-villes, qui orbitent à l'extérieur ; ce sont aussi bien d'ex-villes, qui n'ont plus grand-chose à voir avec ce qu'était une ville⁹⁷ ».

On peut bien sûr augurer que, quoique toute velléité de la pratique de la ville soit menacée, celle-ci préservera toujours une part de recoins secrets, comme en témoigne la démarche de

⁸⁶ Gracq, Julien, *La forme d'une ville, op.cit.*, p. 43.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 138.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 49.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 46.

⁹¹ *Ibid.*, p. 5.

⁹² *Ibid.*, p. 131.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*, p. 85.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 82.

⁹⁶ Westphal, Bertrand, *La Géocritique, op.cit.*, p. 259.

⁹⁷ *Ibid.*

Pierre Senges qui, dans *Ruines de Rome*, raconte l'histoire d'un employé du cadastre qui prépare une apocalypse végétale, un travail de sape botanique : « il sème un peu partout graines de plantes et mauvaises herbes qui, en s'épanouissant, percent le goudron, soulèvent le bitume, fissurent les murs⁹⁸ », sa fronde ou sa mutinerie jardinière ayant pour fin de « lever les derniers pavés de la ville⁹⁹ », de parasiter l'architecture afin de créer un « paradis à l'échelle urbaine¹⁰⁰ ».

Trouver des « chemins qui ne mènent nulle part » dans la ville, des *Holzwege* dans le sillage de Heidegger¹⁰¹, semble être une condition de possibilité de survie du piéton. Le lacs de ses allées et venues constitue un « pelotonnement irrégulier¹⁰² » que la réalité augmentée, comme on dit en marketing, ne peut vectorialiser, une *ritournelle* que Deleuze et Guattari comparent à la prolifération des mauvaises herbes¹⁰³. Habitué de la Forêt Noire et de ses promenades hasardeuses, Heidegger estime que la pensée ne doit pas se donner un but défini ; elle ne peut évoluer que comme irréductible errance, vagabondage continu, tous les parcours étant légitimes. Comment échapper donc à la double infection visible et invisible sinon en réinvestissant des « non-lieux¹⁰⁴ », en transformant les *zones critiques* en zones poétiques, en trouvant l'éclaircie de la beauté dans les chemins qui ne mènent nulle part de la ville ? Pour prolonger la réflexion heideggérienne, non plus *ambulo ergo sum* mais *ambulo ergo est* : arriver à l'étant par l'ouverture (*Offenheit*) et par l'éclaircie (*Lichtung*).

⁹⁸ Senges, Pierre, (2002) *Ruines-de-Rome*, Paris, Seuil, p. 91.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 135.

¹⁰¹ Heidegger, Martin, (1950) *Holzwege*, Paris, Gallimard, 1962, trad.fr. W. Brockmeier, p. 43.

¹⁰² Gracq, Julien, *La forme d'une ville, op.cit.*, p. 2.

¹⁰³ Cf. Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, (1968) *Différence et Répétition*, Paris, PUF.

¹⁰⁴ Augé, Marc, (1992) *Non-lieux*, Paris, Seuil.

Aussi la flânerie citadine s'avère-t-elle de plus en plus périlleuse, non consensuelle, stigmatisée socialement (*voyou* potentiel) et moralement (*voyeur* potentiel). Pas de présomption d'innocence pour le piéton ; la balade urbaine garde son caractère subversif, clandestin, idiosyncrasique, voire illégal, car la mobilité urbaine avec son culte de la vitesse s'impose dorénavant comme la norme à respecter malgré ses engorgements et son manque de fluidité réelle, et culpabilise dès lors le piéton, en décalage tensif par rapport aux moyens de transport. Baudrillard l'a éprouvé en Amérique : « Dans cette métropole centrifuge, si tu descends de ta voiture, tu es un délinquant, dès l'instant où tu te mets à marcher, tu es une menace pour l'ordre public, comme les chiens errants sur les routes. Seuls les immigrés du Tiers Monde ont le droit de marcher¹⁰⁵. » Le photographe Raymond Depardon fut ainsi dénoncé à la police par les commerçants de la place Vendôme lors d'une « errance » dans Paris : « J'avais, paraît-il, une drôle d'allure.¹⁰⁶ »

Se faufiler à bicyclette dans le trafic relève de nos jours du même exploit que celui du piéton, de sorte que les *zones critiques* évoluent elles aussi en fonction des niches de transports investies. Jacques Réda sur son deux-roues déglingué se voit *marqué* de l'exception par rapport au *non-marqué*, à la norme de l'individu motorisé :

Du jour au lendemain entre le 31 août et le 1^{er} septembre (la densité de circulation montant de zéro et cent), la plupart des trajets deviennent autant d'entreprises de suicide. Pour aller du Rond-Point à Saint-Paul, par exemple, j'ai beau chercher, d'une façon on plonge dans un flot de projectiles, les plus menaçants étant comme de juste les taxis, pour qui tous les deux-roues déglingués de mon espèce représentent moins une gêne qu'un affront personnel. C'est donc très délibérément qu'ils pointent droit sur moi, qu'ils me frôlent, espérant me déséquilibrer et m'abolir sous

¹⁰⁵ Baudrillard, Jean, (1986) *Amérique*, Paris, Grasset & Fasquelle, « poche », p. 58.

¹⁰⁶ Depardon, Raymond, (2000) *Errance*, Paris, Seuil, p.15.

le muflle bas des bus qui chargent en sens contraire dans leur couloir. Je connais le système¹⁰⁷.

Plus la ville s'avère infectée et le rapport avec les autres usagers de la route *infecte*, plus le poète-cycliste s'engage dans une *guérilla* poétique :

Roulez, je leur crie, tas d'anathèmes, roulez ; empuantissez l'air et bloquez les Périphériques, vous n'empêcherez pas le vent qui sent déjà la neige et le poil de loup de souffler, ni la lune à moitié déjà soûlée, mais très lucide, de courir au-devant de cette orgie de vendange céleste sur Meudon et Saint-Cloud¹⁰⁸.

On retrouve l'exaltation de la dissidence dans la régression volontaire de l'avancée des niches. Aussi la voiture peut-elle épouser le rythme de la marche mais au prix de la perte de tout crédit par rapport au parc automobile officiel. Dans un texte à l'allure de conte, *Les Autonautes de la cosmoroute*, Carol Dunlop et Julio Cortazar racontent comment ils ont passé un mois sur l'autoroute Paris-Marseille (à raison de deux parkings par jour à bord d'un camping-car), dans une équipée folle aussi « fertile en prodiges¹⁰⁹ » qu'un long périple. Se sachant dans l'illégalité (la lenteur est illégale), ils demandent une autorisation officielle au Directeur de la Société des Autoroutes puisque « une voiture ne peut pas rester plus de deux jours sur l'autoroute.¹¹⁰ » N'obtenant jamais cette autorisation, ils se trouvent donc en infraction pendant tout le mois que dure leur aventure.

Dans *La mémoire de la baleine* de Jean Portante, c'est le tramway qui est porteur à la fois d'une dissidence délibérée par

¹⁰⁷ Réda, Jacques, (1977) *Les Ruines de Paris*, Paris, Gallimard, 1993, pp. 54-55.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 72.

¹⁰⁹ Dunlop, Carol et Cortazar, Julio, (1993) *Les Autonautes de la cosmoroute ou Un Voyage intemporel Paris-Marseille*, Paris, Gallimard [*Las Autonautas de la cosmopista*, 1983], p. 20.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 15.

rapport aux rails rectilignes que la vie nous réserve, et d'une revendication de moyen de transport poétique par rapport aux « prosaïques autobus » qui le remplaceront. Portante enfant assiste, le 5 septembre 1964, à la cérémonie d'adieu sur la place du Théâtre de la ville du Luxembourg qui ressemblait à un « enterrement » agrémenté de « faux deuil » car les fossoyeurs (les autorités communales) « s'efforçaient de regretter la disparue, tout en invoquant mille et une raisons pour justifier le remplacement des tramways par des autobus », « coup de grâce [...] inévitable, s'évertuaient-ils à expliquer, comme s'ils voulaient s'exonérer de leur culpabilité¹¹¹ ». Cette justification s'apparente à ce que Michel Foucault désigne par « dénégarion théorique » dans le domaine judiciaire et qu'il explique par un refoulement, de la part des magistrats, de leur désir de punir, sous l'intention affichée de corriger, redresser, guérir, « les libérant du vilain métier de châtier¹¹² ». Les bus ont beau incarner le progrès par rapport aux chariots et aux mules du village d'origine de l'auteur dans les Abruzzes, ils sont venus « empester la ville de leurs gaz d'échappement¹¹³ » et, surtout, embrumer les bonnes consciences :

la voiture devenue elle aussi indispensable, la voiture qui tue le bus, comme le bus a tué le tramway, c'est ça le progrès, un massacre inutile, le temps qui avance comme un rouleau compresseur et emporte, avec les objets qui disparaissent, des pans entiers de mémoire, et c'est pour cette raison-là aussi que cette époque du tramway compte pour moi, doublement même, parce que c'est justement là, à Eich, dans la petite maison d'oncle Frédy et de tante Lucie, dans ce magasin côtoyant la guérite d'attente du tram, que j'ai commencé à échapper à la fatalité d'un avenir préfabriqué par l'existence de mon frère Fernand, de trois ans mon aîné, trois ans et des poussières, un frère dans les traces duquel j'étais censé faire mes pas, des pas qui ont dévié, pour la première fois, justement

¹¹¹ Portant, Jean, (1999) *La mémoire de la baleine*, Bordeaux, Le Castor Astral, pp. 131-132.

¹¹² Foucault, Michel, (1975) *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, p.17.

¹¹³ Portante, Jean, *La mémoire de la baleine*, op.cit., p.132 ;

grâce aux rails réels longeant la petite vitrine du magasin d'oncle Frédy, des rails me faisant oublier les miens, [...], m'écartant peu à peu du chemin rectiligne auquel me prédestinait ma condition de puîné, gonflant l'orgueil dans mon regard, chaque fois que je revenais, les dimanches soirs, chez nous, rue Roosevelt, le torse bombé, tout souriant, l'imagination grandie par le séjour dans la Ville, la tête regorgeant d'histoires inédites [...]¹¹⁴.

On le voit, le style digressif de Portante épouse la déviation que permet le tramway par rapport à l'avenir rectiligne.

Gracq avait lui aussi qualifié les tramways de « séduisantes baladeuses [...] qui faisaient de tout itinéraire un chemin d'école buissonnière¹¹⁵. »

4. Réenchanter la métropole (*mêtêr polis*, cité mère)

Réenchanter la métropole consiste, nous semble-t-il, à rendre énigmatique ce que les aménageurs de l'espace, les urbanistes et les cartographes avaient cru maîtriser, à recomplexifier la ville, à rendre idiote et naïve la ville intelligente qui méconnaît les pratiques, qui « s'except[e] de l'obscur entrelacs des conduites journalières¹¹⁶ », la rendre à nouveau « habitable¹¹⁷ » selon l'acception de de Certeau, hantée « de récits et de légendes¹¹⁸ », à opérer le « dépliement piétonnier des histoires empilées dans un lieu¹¹⁹ », bref à retrouver une culture métropolitaine qui ne soit pas celle du progrès mais celle des croyances et des légendes qui créent « un espace de jeu (Spielraum) » dans « un système qui sature de signification des

¹¹⁴ *Ibid.*, pp. 133-134.

¹¹⁵ Gracq, Julien, *La forme d'une ville, op.cit.*, p. 21.

¹¹⁶ De Certeau, Michel, *L'invention du quotidien, op.cit.*, p. 141.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 160.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 159.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 164.

lieux¹²⁰ », qui déterminent des « marges de manœuvre », de l'« ingéniosité¹²¹ ».

Retrouver le *genius loci* même à la périphérie, dans ces franges de la ville qui échappent à *Street View* et aux outils de la ville augmentée, dans ces terrains vagues qui n'offrent aucune prise aux capteurs de géolocalisation, dans la « zone », qui à Paris occupait l'emplacement des anciennes fortifications : une bande de terre (qui mesurait 250 mètres) sur laquelle il était interdit de construire, « zone *non aedificandi* » (non constructible), mais où une population pauvre commença à s'installer : les « zonards », ouvriers chassés par la spéculation immobilière qui accompagna les transformations de Paris sous le Second Empire, ou paysans chassés par l'exode rural et transformés en prolétariat urbain.

Patrick Modiano dans son roman *Dans le café de la jeunesse perdue* ajoute une typologie tripartite au concept de « zone » : il y a des *zones mystérieuses*, l'arrière-pays où l'on cherche refuge, des *zones des premières pentes* qui montent vers Montmartre où l'on se sent à l'écart de tout, où l'on respire, et enfin, des *zones neutres*, où l'on jouit d'une certaine immunité grâce à l'anonymat, des *no man's land* où l'on est en transit, ou même en suspens, hantés par des déjà-vus, par des rendez-vous imaginaires. C'est dans une zone neutre que Roland a rencontré Louki pour la première fois, la jeune fille qui « marchait à contre-courant¹²² ».

Le café, considéré comme un emplacement de « halte provisoire¹²³ » selon Michel Foucault, en tant qu'enclave déconnectée de la ville utilitaire, sera utile aux pérégrinations pédestres dans Paris. Les destinées errantes convergent en effet

¹²⁰ *Ibid.*, p. 159.

¹²¹ *Ibid.*, p. 106.

¹²² Modiano, Patrick, (2007) *Dans le café de la jeunesse perdue*, Paris, Gallimard, p.105.

¹²³ Foucault, Michel, (1967) « Des espaces autres ; hétérotopies » in : *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, p. 47.

vers ce lieu « magnétique¹²⁴ » qui aime tout le roman, asile pour la « bohème étudiante¹²⁵ » et artistique, la « jeunesse perdue », sans règles ni souci du lendemain. Il n'est pas anodin en outre que le Condé soit un café imaginaire, composé par addition de plusieurs cafés existants situés dans le quartier de l'Odéon et sédimentés dans la mémoire de Modiano. Le personnage de Louki semble lui-même engendré par ce lieu. Elle y était venue par la « porte de l'ombre » parce qu'elle avait « rompu avec toute une partie de sa vie¹²⁶ » (le lecteur découvrira qu'elle a eu une enfance triste dans le quartier Pigalle). C'est au Condé qu'elle a été baptisée Louki et sera soulagée de porter ce nouveau prénom. Lorsque Roland revisite toutefois l'endroit devenu la maroquinerie *Au Prince de Condé*, il ne voit plus aucun vestige de l'ancien café.

Pour désenchanté qu'il soit, le roman de Patrick Modiano parvient à réenchanter les lieux, en transfigurant la réalité référentielle, en faisant parler les toponymes, les lieux passés inaperçus, par exemple la pharmacie de la place Blanche, très importante aux yeux de Louki, à laquelle le Moulin Rouge, situé juste en face, fait de l'ombre. Roland Barthes avançait déjà que le nom propre est « *catalysable* », « un signe toujours gros d'une épaisseur touffue de sens » ce qui « l'apparente [...], de très près,

¹²⁴ « J'ai toujours cru que certains endroits sont des aimants et que vous êtes attiré vers eux si vous marchez dans leurs parages. Et cela de manière imperceptible, sans même vous en douter. Il suffit d'une rue en pente, d'un trottoir ensoleillé ou bien d'un trottoir à l'ombre. Ou bien d'une averse. Et cela vous amène là, au point précis où vous deviez échouer. Il me semble que Le Condé, par son emplacement, avait ce pouvoir magnétique et que si l'on faisait un calcul de probabilités le résultat l'aurait confirmé : dans un périmètre assez étendu, il était inévitable de dériver vers lui. J'en sais quelque chose. » (Modiano, Patrick, *Dans le café de la jeunesse perdue*, op.cit., p. 18).

¹²⁵ *Ibid.*, p. 35.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 24.

au mot poétique¹²⁷. » Barthes constate ce trop-plein du sens à propos de la ville de Parme dans l'œuvre de Proust :

Parme ne désigne pas une ville d'Émilie, située sur le Pô, fondée par les Étrusques, grosse de 138 000 habitants ; le véritable signifié de ces deux syllabes est composé de deux sèmes : la douceur stendhalienne et le reflet des violettes¹²⁸.

C'est une leçon pour la géocritique qui veut rendre grâce aux réalèmes. Ceux-ci, quoique collant au réel, peuvent décoller vers des univers intérieurs. La profusion de noms de lieux chez Modiano a cette fonction de réceptacle de la mémoire pour les identités évanescences.

Toute cette nomenclature reflète cependant l'angoisse des attaches confisquées, la crainte d'être englouti dans un lieu si l'on s'y attarde, si l'on y élit domicile. Déracinés, ou plutôt déboussolés (car les métaphores maritimes abondent), les personnages fréquentent des abris temporaires, des lieux publics qui ne deviendront jamais entièrement privés.

Mais il faut sans doute davantage que l'arpentage méticuleux de Modiano pour désinfester la ville. Il faudra – encore sous l'égide de de Certeau – « laisser proliférer cette mobilité contestatrice, irrespectueuse des lieux, tour à tour joueuse et menaçante, qui s'étend des formes microbiennes de la narration quotidienne jusqu'aux manifestations carnavalesques d'antan¹²⁹. » Autrement dit, remplacer la ville infestée par la délinquance du récit :

Si le délinquant n'existe qu'en se déplaçant, s'il a pour spécificité de vivre en marge mais dans les interstices des codes qu'il déjoue et déplace, s'il

¹²⁷ Barthes, Roland, (1972) *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, pp. 125-127.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 135.

¹²⁹ De Certeau, Michel, *L'invention du quotidien*, op.cit., p. 190.

se caractérise par le privilège du *parcours* sur *l'état*, le récit est délinquant¹³⁰.

Joy Sorman s'est ainsi installée pendant une semaine gare du Nord, « pour voir », sans jamais monter dans un train, un RER ou un métro, « une semaine passée là où d'ordinaire on ne s'arrête pas¹³¹ ». Ainsi recueille-t-elle le témoignage d'un agent du centre de liaison de la RATP, dont les yeux sont constamment rivés aux écrans de surveillance :

Il me raconte qu'il y a vingt ans, quand il a commencé, il apercevait chaque jour sur son écran de contrôle la silhouette d'une jeune femme faisant la manche. Puis il l'a vue enceinte. Puis il l'a vue mendier avec son bébé. Aujourd'hui le bébé a vingt ans, c'est un garçon et il mendie à son tour¹³².

Elle s'interroge sur ces lieux ingrats, le parvis devant la gare du Nord, l'absence de sièges, de mobilier urbain accommodant, l'interdiction de se poser, « comme si s'asseoir dans la rue était devenu l'acte le plus subversif qui soit, le plus menaçant¹³³ ». Stagner quelque part s'avère désormais suspect, de sorte que s'instaure un rapport de guet permanent et réciproque : de la part du jeune ou de la part des forces de l'ordre.

Il faut rendre hommage également à Anne-Louise Sautreuil qui, dans *RER mon amour. Un an sur les rails*, s'est lancé « le pari fou » de sillonner le réseau francilien, « sans itinéraires préconçus » afin de découvrir les histoires qui se cachent peut-être là, dans cet espace qu'empruntent chaque jour des millions d'usagers¹³⁴ ». Ce projet a suscité autour d'elle une crainte pour sa santé physique et morale : « Avec tous les microbes qui

¹³⁰ *Ibid.*, p. 191.

¹³¹ Sorman, Joy, (2011) *Paris, Gare du Nord*, Paris, Gallimard, 4^{ème} de couverture.

¹³² *Ibid.*, p. 12.

¹³³ *Ibid.*, p. 22.

¹³⁴ Sautreuil, Anne-Louise, *RER mon amour, op.cit.*, p. 14.

doivent circuler là-dedans ! [...] Un an dans le RER ? Tu es sûre que tu ne couves pas une petite déprime ?¹³⁵ » Elle croise par exemple « un graffeur vandale » qui se vante

de voir des choses que la plupart des voyageurs ne verront jamais : les paysages, les dépôts, les cailloux, l'odeur, et parfois même les grillons. On pénètre dans un tunnel étroit et, au milieu de nulle part : un graffiti ! Alors là, c'est comme une peinture dans la grotte de Lascaux !¹³⁶

Ou encore ce personnage lunaire qui vend des fleurs sur les voies et qui se fait appeler « la Fleur » : « Tous les jours je change de station. C'est selon mes envies, mais je ne vais jamais plus loin que La Défense, je ne rentre jamais dans Paris¹³⁷. »

Le métro est un sport collectif de Bertrand Guillot¹³⁸ prélève, pour sa part, de petites chroniques dans le métro parisien, des instants de grâce, des impromptus, des transports amoureux : une joggeuse qui tient un volume NRF dans sa main, un élan de générosité dans une rame, etc.

Ces drôles d'expériences parasitaires, ces petites fictions sans importance vont-elles pouvoir immuniser la ville de tout infection ? La ville sera-t-elle en mesure de produire suffisamment d'anticorps ? Il faudra sans cesse l'inventivité des auteurs et l'« ébriété » de la littérature¹³⁹, des mondes possibles, pour revacciner la ville contre l'infection du silence et de l'anonymat. « Ainsi commence la marche que Freud compare au piétinement de la terre maternelle¹⁴⁰. » Chez Jean Rolin, cette délinquance du récit prend les allures d'un tableau intimiste au

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ *Ibid.*, p. 27.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 36.

¹³⁸ Guillot, Bertrand, (2012) *Le métro est un sport collectif*, Paris, rue Fromentin.

¹³⁹ Ricoeur, Paul, (1991), *Temps et récit*, Paris, Seuil, vol. 3, p. 245, cité par Westphal, *op.cit.*, p. 64.

¹⁴⁰ Freud, Sigmund, (1968) *Inhibition, symptôme et angoisse*, Paris, PUF, cité par De Certeau, Michel, *L'invention du quotidien, op.cit.*, p. 164.

cœur de l'inhabitable. Avant Augé, Perec avait déjà établi une équation entre « l'inhabitable » et « les bidonvilles, les villes bidon » ; « L'hostile, le gris, l'anonyme, le laid, les couloirs du métro, les bains-douches, les hangars, les parkings, les centres de tri, les guichets, les chambres d'hôtel¹⁴¹. » Ce sont ces non-lieux que Rolin convoite dans son voyage à rebrousse-poil dans la périphérie la plus rebutante, inhospitalière, des échangeurs d'autoroute et des centres commerciaux. Ainsi à Bagnolet, où son choix d'une chambre d'hôtel donnant sur l'échangeur suscite la perplexité totale de la réceptionniste, rencontre-t-il une Chinoise qui dessine sur un grain de riz. La ville-lumière est soudain réduite à un grain de riz qui pourrait bien un jour enrayer les rouages bien huilés d'une ville lisse et sans heurts, l'infester à son tour de sa poésie secrète, clandestine :

En haut de l'escalier du métro, debout devant une table minuscule, une dame chinoise grave des prénoms sur grain de riz. Elle peut aussi faire tenir sur le même grain de riz la date de naissance de la personne concernée. La dame a une tête si caractéristique de Chinoise de Chine – et non pas de la porte de Choisy – que, enfreignant (ce n'est ni la première ni la dernière fois) la règle que je m'étais fixée de n'aborder personne, je lui demande d'où elle est originaire. Elle vient de Shanghai – « C'est une belle ville, hein ? » – qu'elle a quittée, me dit-elle, voilà trois ans. La gravure sur grain de riz, qu'elle pratique depuis un an tant à Bagnolet qu'à Saint-Denis, Asnières et la Défense, lui permet de subvenir aux besoins de ses trois enfants, une fille et deux garçons. La cliente qu'elle est en train de servir, une jeune Antillaise du nom de Rosine, porte déjà deux grains de riz en sautoir¹⁴².

Conclusion

On pourrait imaginer que le piéton puisse réellement remodeler la ville, à l'exemple du géant Gargantua qui, en arrivant à Paris, avait compissé les Parisiens, noyant 264 418 personnes, et fait déborder la Seine, ou avait arraché les cloches

¹⁴¹ Perec, Georges, (1985) *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, p. 120.

¹⁴² Rolin, Jean, *Zones*, *op.cit.*, pp. 79-82.

de Notre-Dame qui « serviroient bien de campanes au col de sa jument¹⁴³ ». Mais le projet est sans doute un peu trop ambitieux. Roland Barthes suggérait déjà ce refaçonnage de la ville suite à l'inondation de Paris de janvier 1955, qui fut une salubre *machine de guerre*¹⁴⁴. Dès lors que l'inondation de la Seine a « bouleversé l'optique quotidienne » en « dépay[sant] certains objets¹⁴⁵ »,

on a vu des autos réduites à leur toit, des réverbères tronqués, leur tête seule surnageant comme un nénuphar, des maisons coupées comme des cubes d'enfants, un chat bloqué plusieurs jours sur un arbre [...]. Toute rupture un peu ample du quotidien introduit la Fête : or, la crue n'a pas seulement choisi et dépay[sé] certains objets, elle a bouleversé la cénesthésie même du paysage, l'organisation ancestrale des horizons : les lignes habituelles du cadastre, les rideaux d'arbres, les rangées de maisons, les routes, le lit même du fleuve, cette stabilité angulaire qui prépare si bien les formes de la propriété, tout cela a été gommé, étendu de l'angle au plan : plus de voies, plus de rives, plus de directions : une substance plane qui ne va nulle part, et qui suspend ainsi le devenir de l'homme, le détache d'une raison, d'une ustensilité des lieux¹⁴⁶.

La marche revient au galop mais sous la forme du glissement, du marcher sur l'eau, relançant le grand rêve mythique et enfantin du marcheur aquatique, ce qui déjoue toutes les niches médiologiques : « on va en bateau chez l'épicier, le curé entre en barque dans son église, une famille va aux provisions en

¹⁴³ Rabelais, François, (1535) *Gargantua*, Paris, Dalibon, 1823, Livre I, chapitre 17, p.326.

¹⁴⁴ Renvoyons aussi à toutes les formes de guérilla urbaine, depuis les Guerilla Gardeners qui connurent un essor à New-York dans les années 1970 jusqu'à l'actuel groupe de Dizhayners qui égaient la ville de Beyrouth en repeignant en couleur vives ses escaliers en béton.

¹⁴⁵ Barthes, Roland, (1957) « Paris n'a pas été inondé », in : *Mythologies*, Paris, Seuil, « Points/essais », p. 57.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 57-58.

canoë¹⁴⁷ ». La désinfection de la ville sera ludique et inventive ou ne sera pas.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 58-59.